

ANGLAIS

EPREUVE COMMUNE : ORAL

EXPLICATION DE TEXTE

Composition du jury : Élise Brault, Catherine Lisak, Monica Manolescu, Bertrand Rouby

Coefficient de l'épreuve : 3

Durée de préparation de l'épreuve : 1 heure 30

Durée de passage devant le jury : 30 minutes dont 20 minutes d'exposé maximum et 10 minutes de questions

Type de sujets donnés : texte littéraire à expliquer en anglais.

Modalités de tirage du sujet :

Tirage au sort de deux billets parmi trois. Sur chaque billet sont indiqués un genre, une période et une aire géographique. Le candidat ou la candidate indique son choix entre les deux billets et reçoit alors son sujet. En raison des hasards du tirage, les deux billets pourront avoir un point commun (genre, siècle ou pays), mais ils ne seront jamais identiques.

Liste des ouvrages généraux autorisés : Concise Oxford English Dictionary, Oxford University Press.

Liste des ouvrages spécifiques autorisés : aucun.

Modalités de l'épreuve

Nature : l'épreuve est une explication de texte structurée avec une introduction, deux ou trois parties et une conclusion. L'introduction pourra replacer l'extrait dans son contexte (que ce soit l'Histoire, la périodisation littéraire ou encore un mélange des deux) et devra, juste avant ou après lecture d'un passage d'une dizaine de lignes, en dégager les principales caractéristiques et les enjeux, ce qui permettra d'en livrer une analyse problématisée. Le commentaire doit suivre une évolution perceptible, un mouvement interne menant à une conclusion qui éclaire plus finement les axes cités en introduction : la conclusion doit permettre de mesurer en quoi l'analyse a permis de mieux comprendre les questions posées et de nuancer les attentes que l'on peut avoir. À l'issue du commentaire, un entretien de cinq à dix minutes permet à la candidate ou au candidat de compléter son interprétation, voire de l'amender au fil des questions posées par le jury.

Le sujet : les textes proposés peuvent être des extraits de romans, de nouvelles, d'essais, de pièces de théâtre ou de poèmes. Ils peuvent avoir été écrits dans tout pays anglophone, entre le XVI^e siècle et le XXI^e siècle. Leur longueur est variable et nécessite une méthode adaptée selon les cas. Un tirage au sort de deux billets parmi trois présentés face cachée permet au candidat ou à la candidate de choisir ensuite

entre ces deux billets qui indiquent chacun un genre (« fiction », « poésie », « théâtre » et « non-fiction »), une origine géographique (Grande Bretagne ou Royaume Uni selon la période, États-Unis, Amériques, Europe, Commonwealth) et un siècle. Après avoir choisi entre les deux, la candidate ou le candidat reçoit son sujet. Il est possible d'annoter le texte pendant la préparation. Chaque sujet est unique.

Liste des auteurs proposés à la session 2025 :

Chinua Achebe, Martin Amis, Margaret Atwood, Jane Austen, James Baldwin, Djuna Barnes, Laurence Binyon, Elizabeth Bishop, Anne Bradstreet, Kamau Brathwaite, Richard Brautigan, Robert Bridges, Charlotte Brontë, Robert Browning, William Cullen Bryant, Lord Byron, George Washington Cable, Willa Cather, Kate Chopin, John Clare, John Cleland, Wilkie Collins, Joseph Conrad, James Fenimore Cooper, Stephen Crane, Thomas De Quincey, Thomas Deloney, Charles Dickens, Emily Dickinson, John Dos Passos, Theodore Dreiser, John Dryden, W.E.B. Du Bois, George Eliot, T. S. Eliot, Bernardine Evaristo, William Faulkner, F. Scott Fitzgerald, Janet Frame, David Gascoyne, Elizabeth Gaskell, Allen Ginsberg, George Gissing, Thomas Hardy, Samantha Harvey, Nathaniel Hawthorne, Ernest Hemingway, Alan Hollinghurst, Ted Hughes, Washington Irving, Kazuo Ishiguro, Henry James, James Joyce, John Keats, Maxine Hong Kingston, Philip Larkin, D. H. Lawrence, Sheridan Le Fanu, Doris Lessing, Henry Wadsworth Longfellow, Katherine Mansfield, Andrew Marvell, Cormac McCarthy, Carson McCullers, Herman Melville, George Meredith, John Milton, Vladimir Nabokov, Flannery O'Connor, Ben Okri, Wilfred Owen, Harold Pinter, Sylvia Plath, Edgar Allan Poe, Richard Powers, Caryl Phillips, Philip Roth, Salman Rushdie, Siegfried Sassoon, Walter Scott, William Shakespeare, Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, Laurence Sterne, Jonathan Swift, Henry David Thoreau, Mark Twain, Derek Walcott, Evelyn Waugh, John Webster, Colson Whitehead, Walt Whitman, Tennessee Williams

La moyenne de l'épreuve est de 11,75, avec des notes allant de 5 à 20 et un écart-type de 3,41. Lors de cette session, 94 personnes sur 133 présentes ont obtenu une note égale ou supérieure à 10, soit un taux de 70,7%. 41 commentaires ont obtenu une note égale ou supérieure à 14 (30,8%) ; trois prestations ont reçu la note de 20 et trois autres ont obtenu 18 ou 19, tandis que six prestations ont eu moins de 7. Ces chiffres sont constants par rapport aux sessions précédentes et démontrent le sérieux de la préparation, tant pour les exposés eux-mêmes que pour les entretiens avec le jury.

Qualité de l'anglais

Il convient de rappeler en premier lieu qu'il s'agit bien d'une épreuve de langue étrangère. La qualité de la langue ne fait pas l'objet d'une notation indépendante de celle du commentaire, mais elle affecte nécessairement la note d'ensemble, de telle sorte qu'une excellente prestation réalisée dans un anglais déplorable ne pourra obtenir la note moyenne de l'épreuve, tandis qu'une prestation moyenne ou médiocre aura toutes les chances de se retrouver dans la tranche la plus basse. Le jury encourage donc les candidates et les candidats à travailler les aspects phonétiques et grammaticaux de leur anglais afin de ne pas voir compromettre leurs chances d'admission.

Les fautes de grammaire les plus fréquemment observées concernent des points qui devraient être maîtrisés avant même la fin des études secondaires : conjugaison du présent, construction des phrases avec auxiliaire de modalité, ordre des mots dans la forme interrogative. Que la cause des problèmes soit d'ordre structurel ou liée au trac en situation d'examen, elle doit faire l'objet d'une attention soutenue au fil de l'année de préparation.

Le placement des accents doit aussi être surveillé, en particulier sur des termes courants dans l'analyse littéraire. Un déplacement systématique ne se traduira pas à lui seul par un lourd retrait de points, mais il peut nuancer l'impression que laissera par ailleurs un bon exposé. Aussi, là encore afin de mettre les chances de son côté, le jury recommande aux candidates et aux candidats de réviser la prononciation des termes suivants :

Absurd, Adjective, Ambivalence, Anaphora, Beginning, Character, Comparison, Consequence, Depiction, Determine, Difficulty, Discourse, Exaggeration, Hyperbole, Ignorance, Image, Interesting, Ironical, Melancholy, Microcosm, Miserable, Narrative, Necessary, Negative, Particular, Passage, Realism, Reference, Resistance, Reversal, Sentence, Subject, Suggest, Superlative, Theatre.

Au-delà de cette liste non exhaustive, il faut respecter le contour prosodique de la phrase anglaise, qui s'accommode mal d'une intonation montante en dehors de la forme interrogative. La production de notes plus hautes en fin de phrase introduit une forme d'incertitude qui ne convient pas à la nature de l'exercice : on utilise cette intonation montante pour poser des questions ou pour solliciter implicitement la personne à qui l'on s'adresse, non pour formuler des assertions. Enfin, il faut soigner la diction et l'élocution, car le jury a trop entendu d'exposés marmonnés dans une langue sans relief accentuel (ce qui peut en rendre la teneur difficilement compréhensible). Les personnes qui ont tendance à parler sur un ton qui pourrait être celui de la confidence sont donc invitées à s'exercer à projeter leur voix afin que leur discours (conviction).

En ce qui concerne l'expression, il est conseillé de diversifier son vocabulaire, mais aussi et surtout d'adopter un discours rigoureux et d'éviter absolument l'emploi de termes ou de locutions trahissant un propos qui manque d'assurance. Un discours parsemé de termes et de tournures comme « like », « as if », « it seems », « it could be », « almost », « it kinda feels » (dont le registre n'est pas approprié à l'exercice), « there is a sense of » ou « it's quite unusual » suggère que la candidate ou le candidat avoue son incapacité à saisir l'essence du texte, et ce qui n'est peut-être au départ qu'un tic de langage se confond au bout du compte avec un grave défaut méthodologique.

Méthode

Il n'est pas nécessaire de s'étendre sur la méthodologie de l'introduction, globalement bien maîtrisée à une exception près dont il sera question plus loin. La grande majorité des commentaires entendus ont répondu aux objectifs premiers, qui sont de situer le texte dans son contexte historique et littéraire et de situer aussi l'analyse dans le cadre de lecture qu'on aura choisi. Faute de pouvoir tout dire sur un texte en vingt minutes, il faut choisir son angle ; il existe évidemment plusieurs possibilités de lecture pour un

même texte, les critères essentiels étant que l'angle adopté soit pertinent au regard de la période et du genre et qu'il assure la cohérence du commentaire tout en permettant une lecture dynamique. Il ne s'agit pas de prendre le sujet comme prétexte à un discours sur tel ou tel mouvement ou genre littéraire, mais d'en examiner la richesse et la complexité dans un exposé ordonné. Ce temps d'introduction comporte une lecture de quelques lignes du texte, qui peuvent être les toutes premières mais pas nécessairement. Deux rappels s'imposent : lorsque l'on choisit de lire un extrait qui ne se trouve pas au tout début, il est conseillé de préciser les numéros de ligne et d'indiquer rapidement pourquoi le passage a été choisi (généralement parce qu'il vient à l'appui d'un élément évoqué précédemment ou parce qu'il permet d'annoncer la problématique).

La formulation de la problématique est sans conteste l'étape la moins bien gérée par les candidates et candidats, qui trop souvent posent des questions maladroites dans lesquelles ils ou elles s'efforcent de placer autant de notions que possibles, avec des formules que l'on retrouve à l'identique dans les titres des parties. La problématique ne doit pas être une bande-annonce du commentaire, elle ne doit pas consister en un empilement de termes critiques, elle doit plutôt poser une question ouverte (et qui ne contienne donc pas sa propre réponse) et associer des éléments de fond et de forme. Elle doit se concentrer sur la singularité de l'extrait, sur ses possibles paradoxes, et proposer une clef de lecture. En voici quelques exemples convaincants entendus cette session :

- Sur un texte de John Dos Passos : « How does this modernist collage reconcile a self-effacing narrator merely recording reality and a will to denounce modern American society? »

Cette problématique permettait de délimiter d'emblée les enjeux et paradoxes du texte, en annonçant de quelle manière Dos Passos rejette la modernité au sens socio-économique mais l'intègre dans son écriture au sens esthétique.

- Sur un texte de F. Scott Fitzgerald : « In what ways does the author compete with the cinema to invent a new form of psychological realism? »

Dans ce cas, le candidat a su immédiatement faire dialoguer le sujet et le style pour proposer une lecture juste et captivante.

Plan

Si la grande majorité des exposés sont parfaitement adaptés à la durée requise, le respect du chronomètre se fait parfois au détriment de l'équilibre du plan. C'est ainsi que l'on assiste trop souvent à des premières parties hypertrophiées, extrêmement descriptives et répétitives, et à des troisièmes parties escamotées où les enjeux sont survolés alors qu'on attendrait au contraire un approfondissement permettant de vraiment répondre de façon nuancée aux questions soulevées au début.

La démarche qui va de l'observation à la réflexion (de l'explicite vers l'implicite) est correcte en soi, mais dans les faits, elle se traduisait parfois par des premières parties trop formalistes portant sur les procédés de narration, voire sur la progression du texte, ce qui revenait à dissocier étude du fond et de la forme. D'autres exposés utilisaient

cette première partie pour saluer les mérites de l'auteur (« the portrait is well-structured », « the depictions are very precise ») : certes, il est important de mettre en place le cadre narratif, la situation d'énonciation ou les éléments formels, mais cela doit toujours se faire en lien avec le propos, jamais de manière formaliste ni à la façon d'un chroniqueur qui donnerait ses conseils de lecture.

Une partie consacrée aux relations entre deux des personnages, sans qualifier ces relations et donc sans problématiser la lecture, n'emportera pas davantage l'adhésion du jury. Il faut donc veiller à ne pas verser dans la psychologie et à ne pas parler des personnages comme s'ils étaient réels. On pourra en revanche formuler des hypothèses sur ce que ces personnages représentent au-delà d'eux-mêmes, en termes sociologiques ou symboliques. Quant à l'analyse des dialogues, elle ne doit pas omettre les éléments de présentation : selon que l'on a affaire à du discours direct ou indirect, et selon la part des interventions de la voix narrative, la perception des échanges sera différente et doit donc être étudiée au même titre que les propos rapportés.

En matière d'organisation, les plans qui proposaient un réel enchaînement plutôt qu'une simple juxtaposition n'étaient pas majoritaires. Voici quelques exemples de types de plans à éviter en raison de leur caractère trop disparate :

1. Contrast in tones and images
2. Corruption
3. A pessimistic outlook

Un tel plan sépare la forme et le fond et ne précise pas suffisamment les enjeux de sa troisième partie.

1. Anagnorisis
2. Theatricality
3. A complex psychological character

Les parties proposées annoncent trois développements séparés (dont l'ordre est d'ailleurs très discutable) au lieu d'une lecture suivie.

1. A text that renews the traditional vision of love
2. Distance and irony
3. Artistic organization : beyond oppositions

Ce type de plan serait acceptable s'il était plus rigoureux dans la terminologie : des adjectifs comme « traditional », « conventional » ou « classical » ne servent pas à grand-chose s'ils ne sont pas explicités. On ne peut saisir l'originalité d'un texte que si l'on situe et définit ce contre quoi il se construit.

Inversement, voici deux exemples de plans reposant sur de bonnes idées :

1. A lyrical declaration of existential loneliness
2. An attempt at reuniting humanity
3. The tragic impossibility to do so

Ce plan bâti pour analyser un poème de Matthew Arnold proposait une véritable lecture suivie allant de l'individuel vers le collectif en respectant une méthode dialectique.

1. The epitome of the Romantic hero
2. A new lyricism based on dislocation
3. An ominous passage : the calm before the storm?

Ce plan sur une page de *Lord Jim* (Joseph Conrad) est discutable quant à l'ordre des parties, mais juste dans le choix des termes et la complémentarité des perspectives.

Analyse

Cette année, le choix des sujets semble témoigner d'une prédilection pour le 19^e siècle et notamment la période victorienne, d'ailleurs trop souvent perçue de façon schématique sous le seul aspect de l'industrialisation, y compris sur des sujets qui n'abordaient pas cette question. Plus largement, de nombreux exposés semblaient tout voir au prisme de la **subversion des codes**, ce qui demanderait à tout le moins de définir les codes en question, et surtout de se demander si l'on a bien affaire à une subversion. Dans le cas d'une page de Tobias Smollett, par exemple, un discours sur « la subversion du roman picaresque » n'a des chances de convaincre que s'il explique ce qu'est le genre picaresque et quels éléments en sont renversés. En prenant ces deux précautions, il aurait été possible de voir que l'extrait n'était pas une subversion, mais plutôt une illustration du roman picaresque anglais (ou une adaptation du picaresque espagnol). Certains textes illustrent un genre sans chercher à le subvertir, et de même, certaines qualités définissant les protagonistes sont à prendre au pied de la lettre et sans ironie : quand une héroïne de roman libertin évoque son enfance innocente, ce n'est pas forcément « trop caricatural pour être honnête », ou si l'on adopte une telle lecture, il faut être en mesure de la justifier au regard du texte et non d'une impression générale. De même, l'intention panégyrique d'un texte de Thomas Deloney a fait l'objet d'un contresens en raison d'une lecture défectueuse : les qualités du héros paraissent exagérées, et si c'était une fripouille ? Là encore, il faut être en mesure d'indiquer ce qui fonde le soupçon, sans quoi l'on restera au stade de l'hypothèse, et le commentaire doit être plus que cela. En somme, il faut bien identifier quelle relation l'extrait entretient avec le genre qu'on lui associe, et ne pas partir bille en tête dans l'idée que l'intention est nécessairement destructrice. On peut élargir ce conseil à tout ce qui touche aux attentes du lecteur : beaucoup de grands textes déjouent les attentes, mais pas tous – si, dans « La Belle Dame Sans Merci ». Keats avait voulu réserver une surprise à ses lecteurs, il aurait été bien inspiré de choisir un autre titre.

Plus ponctuellement, plusieurs exposés ont été gâchés par l'emploi de **notions mal assimilées**. Il pourra donc être profitable de revoir la définition de ces termes :

- *Pathetic fallacy* : à distinguer de la personnification ou de l'anthropomorphisme, puisqu'elle a pour particularité d'attribuer des sentiments à des paysages ;
- *Bildungsroman* : terme à éviter si le personnage est déjà adulte, auquel cas on parlera simplement d'évolution ;
- Isochronie : en poésie, ce principe concerne la durée égale des pieds, qu'ils soient de deux syllabes (iambe, trochée...) ou de trois (anapeste, dactyle...), mais certainement pas du vers entier ;

- *Dramatic / tragic irony* : réserver l'emploi de cette expression aux cas où l'on en sait plus que le ou la protagoniste ;
- Corrélât objectif : à distinguer d'une simple métaphore ;
- Épiphanie : notion souvent citée, mais dont l'emploi est trop rarement justifié (il faut pouvoir indiquer que le texte ne décrit pas une simple prise de conscience) ;
- *Bathos* : vérifier que l'on a bien un effet comique ;
- *Negative capability* : l'adjectif semble souvent compris à tort en lien avec une négativité active ;
- Hubris : à distinguer de la prétention ;
- Allitération et assonance : à ne pas confondre
- Présent gnomique : à éviter quand il s'agit d'un présent de narration, *a fortiori* quand la phrase n'est pas au présent...

D'autres notions, en revanche, n'ont pas du tout été mentionnées alors qu'elles étaient attendues. Le jury invite donc les candidates et les candidats à ne pas faire l'impasse sur le puritanisme ou le transcendantalisme, et à ne pas exclure la possibilité que le texte joue du comique, registre très rarement identifié, comme si les sujets de concours se devaient de porter sur des textes non seulement subversifs, mais graves.

Une tendance à la **paraphrase** a été observée dans nombre de prestations qui se sont enlisées dans des lectures descriptives laborieuses, souvent menées avec compétence mais sans caractère et finalement très mécaniques. Au lieu de se perdre en répétitions et autres manœuvres dilatoires, il est vivement conseillé de procéder à des analyses de détail. Cela peut permettre de montrer en quoi les passages descriptifs ne sont pas forcément anodins (et pas, comme a pu le dire un candidat, « mere irrelevant details »). Les séquences descriptives sont rarement les plus passionnantes à lire, on peut en convenir ; en revanche, elles appellent un décodage sociologique et/ou symbolique. Il y a peut-être une raison pour laquelle les rideaux sont bleus, et c'est là que commence le travail d'interprétation.

De plus, le jury s'est parfois étonné d'un certain... manque d'étonnement : plusieurs lectures s'en tenaient ainsi au stade du repérage sans interroger le **pourquoi**. Pourquoi Martin Amis a-t-il choisi une chronologie inversée dans *Time's Arrow* ? Pourquoi Richard Brautigan a-t-il cherché à rapprocher deux genres aussi dissemblables que le gothique et le western ? En quoi ces choix entrent-ils en résonance avec le propos ? Face à ces dispositifs, l'étonnement est un premier pas vers l'analyse, et il n'est qu'un premier pas tant qu'on ne propose pas de pistes d'interprétation.

Ces pistes d'interprétation n'en seront que plus convaincantes si elles s'appuient sur une **élucidation du contexte**. Nombreux sont en effet les commentaires qui vont vers l'universel, avec force grands discours sur l'humanité, la solitude, au lieu de replacer l'extrait dans son contexte littéraire, sociologique, économique, philosophique ou religieux. À cet égard, attention aux placages chronologiques : évoquer « l'échec des révolutions du 19^e siècle » n'a guère de sens dans un contexte britannique. Attention également à la différence entre le contexte des événements décrits et celui de la publication : dans le cas de *A Tale of Two Cities* (Charles Dickens), roman paru en... mais dont les événements se déroulent pendant la Révolution française, le texte était lu comme une critique de la société victorienne (1837-1901), sans que soient évoqués les (60) ans qui séparaient les deux contextes. Bien sûr, un roman historique peut être

une critique indirecte de son époque de parution, mais il faut alors justifier cette lecture en expliquant ce qui peut suggérer un parallèle entre la diégèse et le contexte de publication.

Situer, cibler, préciser, spécifier, c'est aussi tenir compte des événements et des lieux décrits dans l'extrait, et donc poser d'emblée ce que dit **littéralement** le texte. Au sujet de *Flaubert's Parrot* (Julian Barnes), le jury a entendu un discours intéressant et parfois même brillant sur l'intertextualité et la réécriture, mais qui esquivait le sujet en n'évoquant jamais le perroquet lui-même, que ce soit en tant que motif récurrent avec un effet comique ou pour son rapport métaphorique au biographe littéraire, cet autre « perroquet » ; sur un passage de *Waverley* (Walter Scott) explicitement situé dans les Highlands, il était pour le moins déroutant de ne jamais entendre mentionner l'Écosse ; lorsque le narrateur de *Tristram Shandy* (Laurence Sterne) demande à son lecteur de prendre un crayon et de dessiner le portrait de sa bien-aimée sur la page laissée vierge à cet effet, il était tout aussi surprenant que cette (injonction) ne soit pas du tout perçue, ou peut-être vue comme une métaphore.

Bonnes idées :

Focalisation changeante (rarement uniforme).

Comme chaque année, les bons commentaires ont été ceux qui comportaient des analyses de détail en leur attribuant une interprétation. Citons par exemple, dans un passage de *Light in August* (William Faulkner), cette candidate qui s'est attardée sur l'hypallage « cocked at an angle arrogant and baleful » pour montrer que le transfert des émotions et des traits de caractère sur le chapeau du personnage permettait d'associer focalisation externe et discours sur l'intériorité. Mentionnons aussi cet exposé qui a démontré la charge ironique des adverbes dans un passage de Jane Austen ou l'abondance des concessives traduisant la difficulté qu'éprouve un personnage à se définir. En poésie, les analyses les plus fines portaient sur les rimes imparfaites exprimant la discordance et l'éloignement de l'idéal, les enjambements créant tantôt une forme de fluidité, tantôt une forme de fragmentation (car rien n'est jamais univoque en matière de style), ou encore l'effet d'amplification, dans un exposé sur un vers de Robert Browning montrant que l'ajout d'un simple monosyllabe venait perturber l'agencement rythmique du poème.

Plusieurs exposés se sont distingués par la justesse de leurs références critiques (analyse de la figure de l'enfant trouvé telle que développée par Marthe Robert pour commenter une nouvelle d'Angela Carter) ou contextuelles (la mythologie Yoruba chez Ben Okri), ou parce qu'ils proposaient de véritables interprétations : l'espace comme représentation d'une structure psychique dans *Carmilla* (Sheridan Le Fanu), l'empilement des signifiants vides créant du « bruit » (au sens...) tout en produisant paradoxalement un langage autonome dans une page satirique de *Bleak House* (Charles Dickens).

Plusieurs commentaires de textes argumentatifs ont su mettre en lumière les stratégies rhétoriques employées sans se contenter de redire les arguments du texte, tandis que d'autres analyses convaincantes ont su montrer en quoi certains auteurs écrivaient parfois « à contre-temps », renvoyant à un genre passé plutôt qu'à ceux qui marquaient leur époque (le gothique chez Le Fanu, le romantisme chez John Clare)

ou annonçant parfois la littérature à venir (premiers aperçus de ce que sera la fragmentation moderniste chez Matthew Arnold ou Joseph Conrad).

Le jury souhaite enfin féliciter les personnes admises et encourager les candidates et candidats de cette année à suivre l'exemple des deux prestations synthétisées ci-dessous.

Sur la fin de « MS. Found in a Bottle » (Edgar Allan Poe, 1833), la candidate a commencé son exposé en rapprochant le passage des marines de Turner, ce qui était un choix particulièrement judicieux. L'évocation de la puissance de la nature confine à un sublime apocalyptique, ce qui crée une tension stylistique entre la forme du journal de bord, nécessairement lapidaire, et un registre très soutenu et abstrait qui convient davantage au genre de l'essai. L'esthétique romantique qui se déploie dans le passage se charge de résonances épiques et de références à l'antiquité, si bien qu'on pourrait croire à un texte écrit au 18^{ème} siècle plus qu'au 19^{ème}. Par ailleurs, en raison de l'absence de repères spatiaux ou temporels, le narrateur semble être à distance de son propre récit de la même manière qu'il est isolé sur le navire. À partir de ces observations, la candidate propose une première partie sur les motifs puisés à l'antiquité et faisant l'objet d'un traitement romantique, une deuxième partie sur l'effet de vertige suscité par les hésitations et l'isolement de la voix narrative et une troisième partie annonçant une lecture allégorique.

La première partie se structure en trois temps : les références à l'antiquité, l'esthétique romantique et le sublime et le pittoresque. Le premier élément remarquable est ce combat contre les éléments qui, par son échelle, éveille le sentiment du sublime et donne l'impression que la mer déchaînée est l'image d'un chaos universel. Le pronom « I » s'oppose symétriquement au « They » désignant un équipage anonyme, intemporel, qui semble être passé du côté de l'éternité. Les références au destin, à la fatalité, au démoniaque, à l'impuissance de l'individu face aux forces qui se déchaînent sont autant de marqueurs du tragique, tandis que la voix lyrique, l'abondance des métaphores et la complexité syntaxique ancrent le passage dans une esthétique romantique plus proche de la poésie anglaise que du roman américain. Avec ses périodes descendantes et son emploi de l'asyndète, la syntaxe semble d'ailleurs imiter le naufrage lui-même. On voit par ailleurs l'influence de Burke dans le mélange de fascination et de terreur que suscite la tempête : toutefois, l'évocation du sublime semble se faire à distance, comme si le narrateur décrivait un tableau plus qu'un événement, avec des personnages réduits au statut de simples formes (« figures »).

La deuxième partie, consacrée à l'effet de vertige que crée le passage, s'intéresse tour à tour à la veine fantastique, à l'inconnu et au mystère et enfin à la difficulté d'écrire l'instant. Le texte est parcouru par une hésitation entre naturel et surnaturel qui, selon Todorov, est la marque du fantastique, avec un narrateur qui se demande s'il est en présence d'êtres réels ou de spectres. Ces doutes sont exprimés dans un style grandiloquent ajoutant au sentiment du merveilleux qui bascule dans l'horreur, et les frontières entre le réel, le songe et la rêverie éveillée se brouillent au fil du récit. Ce mystère est redoublé par le fait que le narrateur n'est décrit que par rapport aux autres personnages, si bien que le manque d'informations doit être pallié par le recours à l'imagination. C'est donc tout autant le lecteur qui part à l'aventure en lisant le récit. Un sentiment de défamiliarisation se manifeste à travers la forme fragmentaire et décousue de la narration, qui saute d'un sujet à l'autre. Une langue saupoudrée

d'archaïsmes et une syntaxe alambiquée renforcent l'aspect mystérieux de l'extrait, mais soulignent également les difficultés auxquelles se heurte un narrateur qui semble incapable de décrire la scène. Le manque d'informations précises suggère que l'intérêt du texte est ailleurs, dans une dimension allégorique explorée dans la troisième partie de l'exposé.

Dans ce dernier temps de l'explication, la candidate explore le motif de la circularité pour le rattacher au thème de la descente aux Enfers, mais aussi de la chute causée par l'hubris. Porteur d'idéaux de culture et de progrès, le narrateur s'abîme dans une mer insondable, ce qu'on peut lire comme la faillite des idéaux humanistes. Quelle que soit la lecture retenue, les multiples échos et préfigurations invitent à lire les personnages comme des allégories, avec la figure du capitaine pour catalyser les diverses interprétations auxquelles se prête le passage. L'océan devient ainsi un espace vide que le lecteur doit combler par ses propres interprétations.

Au fil de cette lecture, les aspects qui ont particulièrement convaincu le jury sont la clarté du plan, dont chacune des étapes et transitions était indiquée, l'attention portée à la syntaxe du texte, la volonté de ne pas s'enfermer dans une seule interprétation tout en tenant les différents fils de lecture et la richesse du vocabulaire, précis et varié.

Le deuxième exemple de commentaire convaincant portait sur le poème « Calypso » (1967) de l'auteur barbadien Kamau Brathwaite. Le candidat identifie immédiatement l'une des spécificités du texte, qui est de mêler des références au folklore antillais à des éléments issus de la tradition anglaise dans une veine postcoloniale, en vers libre. La polysémie du titre est tout de suite expliquée, avec mention de la nymphe Calypso et du style musical syncopé du même nom, ce qui suggère un rapprochement entre l'Europe et les Caraïbes. Les thèmes de l'exploitation et des inégalités sociales sont dégagés et problématisés : à travers les luttes de personnages anonymes, c'est l'Histoire des Caraïbes qui est brossée à grands traits, de l'oppression à une libération problématique. La forme hybride du poème, qui emprunte à des formes musicales, permet d'explorer la possibilité de la liberté par la danse. Le plan s'articule autour de ces questions : dénonciation de l'oppression, libération et résistance à travers la forme poétique, rôle du folklore dans la lutte pour l'égalité.

L'exploitation socio-économique subie par le sujet colonial est dénoncée dans une langue crue et directe et à l'aide d'un rythme trochaïque qui, avec l'emploi de l'anaphore, intensifie l'indignation exprimée par la voix énonciative. Le candidat note la charge satirique portée par l'une des rares rimes du poème, qui rapproche « wig » et « pig », si bien que les personnages s'apparentent à des allégories. C'est une opposition géopolitique qui se dessine dans une langue oralisée, créolisée, où l'opposition de deux registres musicaux vaut pour opposition entre modèles de société. Le candidat souligne le rôle de l'antiphrase et de la répétition pour exprimer respectivement l'ironie cruelle de la situation coloniale et l'indignation du poète. Le candidat renvoie à la notion d'orientalisme telle que définie par Edward Said, ici adaptée au tourisme comme nouvelle forme d'oppression. L'oppression économique, quant à elle, est suggérée par les métonymies portant sur la forme verbale « roared » (évocation de l'industrie?) et sur la canne à sucre qui représente à elle seule tout un système fondé sur l'exploitation et la dépersonnalisation.

Ironiquement, la logique qui déshumanise le travailleur et humanise le bourgeois est inversée dans le cadre du poème, où les personnages nommés sont les autochtones, qui se démarquent par leur inventivité et leur débrouillardise. À cet égard, la forme hybride du poème traduit un rejet des formes imposées, voire un pouvoir libérateur attribué à l'acte poétique. Les multiples enjambements, les asyndètes, les juxtapositions de registres concourent à rendre cette idée de liberté tangible dans le poème. Celui-ci parvient à créer une forme d'unité par la géographie en dépit du mélange des styles et des langues, ou peut-être à travers lui, le poème se faisant le creuset de cette diversité. Le texte vise en effet à unir les communautés dans une nouvelle forme de cohésion paradoxale. Cette opération passe par la relocalisation des termes « calypso » et « bacchanale », soustraits à leurs associations mythologiques européennes pour dire la vitalité caribéenne. Les onomatopées qui parsèment la quatrième partie du poème traduisent une joie spontanée, un excédent de vie et une multiplication des voix que le candidat rapproche de la notion bakhtinienne de carnavalesque.

Il est toutefois souligné dans la troisième partie que la libération permise par le folklore est éphémère, comme la bacchanale même, et ne parvient pas à revigorer durablement la société. Une analyse des temps employé dans le poème démontre la persistance de l'oppression, le passé du colonialisme se prolongeant dans le présent. L'absence de ponctuation, quant à elle, peut se lire comme une forme de liberté à l'égard des contraintes, mais aussi comme une absence d'opposition structurée. La tension entre unité et division parcourt donc le poème à tous les niveaux, et ce sont finalement la dislocation et la solitude qui l'emportent à travers l'apocope sur laquelle se clôt le poème.

Cette lecture révèle des qualités très différentes de l'exemple précédent : une attention portée au détail prosodique, un bagage critique et une méthode dialectique sont les principaux atouts d'un commentaire présenté comme une aventure intellectuelle dont les conclusions ne sont pas écrites à l'avance. Le jury souhaite ainsi encourager les candidates et candidats à identifier et exploiter leurs forces, à composer avec leur personnalité sans chercher à tout prix à entrer dans un moule discursif : en d'autres termes, le formatage chronologique et méthodologique de l'exercice ne signifie pas que l'on doive abdiquer toute forme d'individualité. Soulignons aussi que les deux commentaires résumés ont en commun de ne pas prétendre livrer « la vérité du texte » mais d'en souligner la richesse en préférant l'ouverture interprétative à l'application d'une doxa. Dans les deux cas, la reconnaissance d'une forme esthétique n'empêche pas de saisir la singularité du texte.